

Crítica y experiencia.

Bernardo Ortiz Campo

A modo de introducción. Este texto es un ensayo y como tal es un ejercicio de especulación. Especular significa aquí tomarse en serio la pregunta ¿Por qué una revista de arte sólo publica fotos en blanco y negro? En la pregunta está implícita la posibilidad de interpretar críticamente una decisión de diseño. A su manera, este ensayo tiene algo que decir sobre el diseño gráfico pero lo dice de una forma oblicua. Porque lo que motiva la pregunta no es el diseño sino la relación entre arte y escritura. Es una relación que pide ser vista de una forma amplia; que incluya también los medios a través de los cuales circula la escritura sobre arte —de ahí que se tome en serio esa pregunta. Que la escritura sobre arte este implicada —al igual que el arte— en una consideración sobre sus medios, es algo que a veces pasa sospechosamente desapercibido. Y aunque aquí no entro en la cuestión política implícita en esa omisión, si creo que es algo que merece ser considerado. La escritura sobre arte, sobre todo en las últimas décadas, en su empeño por borrar todo vestigio de *belle lettrisme*, ha renegado de la condición experimental, que resuena en español con la palabra ensayo, implícita en un texto sobre arte. En todo caso el ensayo, este ensayo, busca sugerir más relaciones entre arte y escritura que las que la conjunción ‘y’ señala —en otras palabras que el asunto no se reduce a una relación entre disciplina y objeto de estudio. Uno puede decir que hay una escritura ante el arte, bajo el arte, con el arte, contra el arte, del arte, desde el arte, mediante el arte, para el arte, en el arte, entre el arte, sin el arte, sobre el arte, mediante el arte, para el arte, por el arte,

según el arte, sin el arte, sobre el arte y tras el arte. Asumo que el acto de escribir permite entender cosas que sólo se pueden entender escribiendo, así como hay cosas que sólo pueden ser estando en los espacios del arte. La relación entre la escritura de arte y la experiencia del arte no es mutuamente exclusiva. Pero al mismo tiempo ninguna puede dar cuenta totalmente de la otra y ambas se contaminan.

1.

Octubre. Existe una revista de teoría, crítica e historia del arte que tiene una política editorial muy curiosa: todas las imágenes que publica —que además no son muchas— se publican en blanco y negro. Dado que la revista en cuestión ha tenido una influencia decisiva en el ecosistema del arte contemporáneo durante los últimos veinte años preguntarse por el por qué de esa decisión no resulta tan extraño. Una pesquisa por *Google* no revela ningún documento que aclare la cuestión. Eso no debería sorprender a nadie, no creo que sea tan usual preocuparse por decisiones que son en última instancia formales y que, al menos en teoría, poco deberían importar. Después de todo el diseño sencillo —y hasta aburrido— de esa revista parece calculado para indicarle al lector que debe prestar atención sólo al contenido.

Y, ¿por qué no preguntarse por esas cuestiones formales? ¿No revelan acaso esas decisiones, así sean meramente formales —o precisamente por ser *meramente* formales—, posiciones sobre la relaciones entre escritura e imagen? ¿Posiciones que en lugar de ser articuladas en un escrito se materializan en una revista? ¿No entra en juego en la idea de revista el asunto de su materialización? En todo caso la ausencia de un documento que fije *históricamente* las razones de esa decisión me da cierta libertad especulativa que voy a aprovechar.

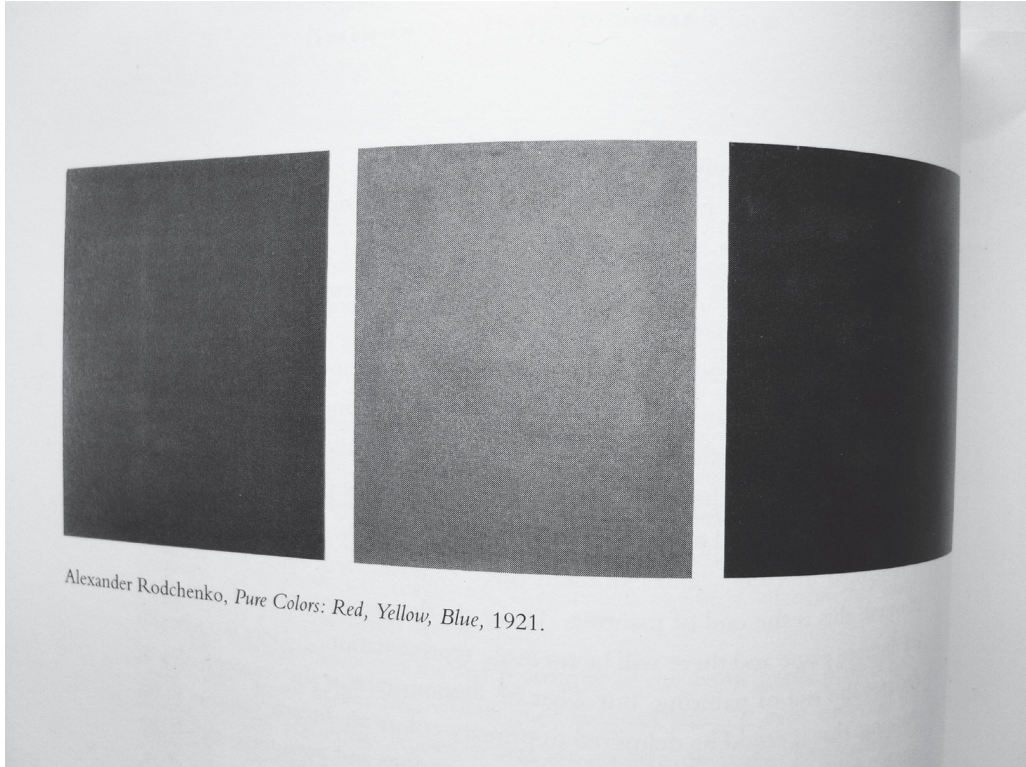
Lo primero será decir que detrás de esa política editorial, de solo publicar fotos en blanco y negro, no se esconden, seguramente, razones económicas o técnicas. Eso se puede descartar si se piensa en que la revista la publica la *M.I.T. Press* y en sus últimas páginas hay una lista importante de benefactores (que ellos categorizan a la manera de un museo). Ese modelo de financiamiento, de hecho tiene dos consecuencias importantes: por un lado le permite a la revista mantener su independencia editorial y, no menos importante, le permite mantener su páginas libres de anuncios y propagandas que plagan otras revistas. Subrayo que esa segunda consecuencia no puede verse simplemente como un agradable efecto colateral. Si el diseño, inconspicuo, lo que busca es enfatizar el contenido de la revista, el esquema de financiación es una pieza fundamental para lograr ese propósito. Evita presiones innecesarias y permite un diseño editorial que no incluye fotografías a color.

Esto implica, entonces, que la razón no es de orden económico. Se podría alegar que es una cuestión de gusto. Un gusto un poco conservador, incluso nostálgico. Tal vez es una manera, un poco esnobista, de diferenciarse de las otras revistas de arte. Como si el blanco y negro fuera el síntoma inequívoco de la seriedad. Pero si eso fuera así, los criterios editoriales de la revista serían absolutamente arbitrarios y frívolos. Y si sus fundadores se tomaron el trabajo de diseñar un esquema de financiación que garantizara a la vez independencia editorial y publicitaria, sería absurdo que el diseño de la revista obedeciera a cuestiones de gusto. El diseño de la revista debería ser el resultado de un mecanismo crítico que le de forma. De cierta manera, en la crítica, en el acto de escribirla, también entran en juego problemas formales, de ahí que reconocer su condición de ensayo, es decir de género literario permite referirse a ellos.

La decisión de sólo publicar fotografías en blanco y negro tiene que ser el fruto, la condensación material, de una idea sobre la relación entre texto e imagen en un escrito crítico. Después de todo una política editorial es algo que se establece para darle forma a una posición. Como si se dijera “nuestra posición es esta, y por eso la revista tiene este formato, por eso tiene estos textos, por eso tiene estas fotos. Por eso tiene esta *forma*.” Entendida de esa manera una política editorial es susceptible de ser apreciada estéticamente. Y ese pequeño giro se convirtió para mí en una obsesión. Tenía que entender la lógica detrás de esa forma. La lógica detrás de la decisión de sólo publicar fotografías en blanco y negro. Lógica que debería poder deducirse de la misma revista.

Rodchenko. Un día el asunto se aclaró. La revista reprodujo en un artículo sobre Nikolai Tarabukin tres pinturas monocromas de Alexander Rodchenko: *Puro color rojo*, *Puro color amarillo* y *Puro color azul* (GOUGH, *Tarabukin* 86). Tres pinturas monocromas que, reproducidas en blanco y negro sólo producían tres rectángulos en diferentes tonos de gris. Ante eso me pregunté, ¿no sería mejor no reproducirlas? Llegué a pensar que tal vez esas reproducciones no eran reproducciones de las pinturas mismas, que tal vez habían sido “generadas” en el proceso de fotomecánica de la revista, y que lo único que las identificaba como pinturas de Rodchenko era el pie de foto. Intuí que este caso extremo podía revelar un razón (hipotética, es cierto, porque es fruto de mi especulación), pero una razón al fin y al cabo para las reproducciones en blanco y negro.

Paréntesis. Viéndolo en retrospectiva, resulta significativo que haya sido un artículo sobre la vanguardia rusa el que haya arrojado alguna luz sobre el asunto. No sólo porque la revista se llama *October*, si no porque son varios los artículos que esa revista le ha dedicado a las vanguardias soviéticas y a su relación con el diseño. Después de todo fueron los constructivistas quienes buscaban una mayor correspondencia entre las formas materiales y los procesos de pensamiento que les dan pie.



—KRAUSS, FOSTER ET AL,
EDS. *October 93*. Impresión
litográfica, 2000.

La abuela de Proust. Pero la verdad lo que vino a mi cabeza en ese momento no fue la vanguardia rusa sino un episodio de *En busca del tiempo perdido*. Es un párrafo al principio de la primera parte del primer tomo. El narrador, todavía un niño, ha logrado que Francisca, la criada, le lleve una nota a su madre requiriendo, bajo falsos pretextos su presencia. Este capricho le genera un disgusto a la madre. No obstante ella accede a darle el beso de buenas noches y a leerle un libro de Georges Sand que la abuela le había regalado el día de su santo. Y en ese párrafo el narrador se preocupa por describir lo que él denomina “el arte del regalo de la abuela”.

“En realidad, no se resignaba nunca a comprar nada de lo que no se pudiera sacar un provecho intelectual, sobre todo ese que nos procuran las cosas bonitas al enseñarnos a ir a buscar nuestros placeres en otra cosa que en las satisfacciones del bienestar y la vanidad. Hasta cuando tenía que hacer un regalo de los llamados útiles, un sillón, unos cubiertos, o un bastón, los buscaba en las tiendas de objetos antiguos, como si, habiendo perdido su carácter de utilidad con el prolongado desuso, parecieran ya más aptos para contarnos cosas de la vida de antaño que para servir a nuestras necesidades de la vida actual. Le hubiera gustado que yo tuviera en mi cuarto fotografías de los monumentos y paisajes más hermosos. Pero en el momento de ir a comprarlas, y aunque lo representado en la fotografía tuviera algún

valor estético, le parecía enseguida que la vulgaridad y la utilidad tenían intervención excesiva en el modo mecánico de la representación: en la fotografía. Y trataba de ingeniárselas para disminuir, ya que no eliminar totalmente, la trivialidad comercial, de sustituirla por alguna cosa artística más para superponer varias capas o «espesores» de arte; en vez de fotografías de la catedral de Chartres, de las fuentes monumentales de Saint-Cloud o del Vesubio, preguntaba a Swann si no había un artista que hubiera pintado eso, y prefería regalarme fotografías de la catedral de Chartres, de Corot; de las fuentes de Saint Cloud, de Hubert Robert, y del Vesubio, de Turner, con lo cual alcanzaba un grado más de arte. Pero aunque el fotógrafo quedase así eliminado de la representación de la obra maestra o de la belleza natural, sin embargo, el fotógrafo volvía a recuperar los derechos al reproducir aquella interpretación del artista. Llegada así al término fatal de la vulgaridad, aún trataba mi abuela de defenderse. Y preguntaba a Swann si la obra no había sido reproducida en grabado, prefiriendo, siempre que fuera posible, los grabados antiguos y que tienen interés más allá del grabado mismo, como, por ejemplo, los que representan una obra célebre en un estado en el que hoy ya no la podemos contemplar (como el grabado hecho por Morgen de la *Cena* de Leonardo, antes de su deterioro). No hay que ocultar que los resultados de esta manera de entender el arte del regalo no siempre fueron muy brillantes. La idea que yo me formé de Venecia en un dibujo de Ticiano, que dice tener por fondo la laguna, era mucho menos exacta de la que me hubiera formado con simples fotografías. En casa ya habíamos perdido la cuenta, cuando mi tía quería formular una requisitoria contra mi abuela, de los sillones regalados por ella a recién casados o a matrimonios viejos que a la primera tentativa de utilización se habían venido a tierra agobiados por el peso de uno de los destinatarios. Pero mi abuela hubiera creído mezquino el ocuparse de la solidez de una madera en la que aún podía distinguirse una florecilla, una sonrisa y a veces un hermoso pensamiento de tiempos pasados. Hasta aquello que en esos muebles respondía a una necesidad, como lo hacía de un modo que ya no estamos acostumbrados, la encantaba, lo mismo que esos viejos modos de decir en los que discernimos una metáfora borrada en el lenguaje moderno por el roce de la costumbre. Y precisamente las novelas campestres de Jorge Sand que me regalaba el día de mi santo abundaban, como un mobiliario antiguo, en expresiones caídas en desuso, y convertidas en imágenes, de esas que ya no se encuentran más que en el campo. Y mi abuela las había preferido lo mismo que hubiera alquilado con más gusto una hacienda que tuviera un palomar gótico o cualquier cosa de esas viejas que ejercen en nuestro ánimo una buena influencia, inspirándole la nostalgia de imposibles viajes por los dominios del tiempo.

(PROUST, *Por el camino de Swann* 56-57)

La abuela buscaba evidenciar que entre ese objeto y su nieto había un tiempo y una distancia. La fotografía, seguramente sentía ella, le podía dar una ilusión perniciosa de inmediatez. La ilusión de que nada media entre la imagen y la cosa. Y esa preocupación de la abuela es mi hipótesis. Las fotos se reproducen en blanco y negro para hacer explícita la distancia que separa al lector de la obra reproducida. Una distancia que uno sabe que está allí, pero que en ocasiones las reproducciones se encargan de enmascarar.



Paréntesis. Retrospectivamente pienso también en una obra de John Baldessari que lleva por título *The Best Way to do Art*. La obra reproduce una fotografía de un avión, un *Boeing 747*. Bajo la fotografía un pie de foto dice:

“Un joven artista, en la facultad de artes, idolatraba las pinturas de Cézanne. Miraba y estudiaba todos los libros que podía encontrar sobre Cézanne y copiaba todas las reproducciones de Cézanne que hallaba en ellos. Visitó un museo y por primera vez vio una pintura de Cézanne en la vida real. La odió. No se parecía en nada a los Cézannes que había estudiado en los libros. Desde ese día, hizo todas sus pinturas del tamaño de las reproducciones y las pintó en blanco y negro. También pintó los pie de foto y las explicaciones que los libros ofrecía sobre sus pinturas. Muchas veces sólo usaba palabras. Y, entonces, un día se dio cuenta que muy pocas personas, en cambio, ven los libros y revistas como él lo hacía, y también como él, los reciben por correo. Moraleja: es difícil introducir una pintura en un buzón.”

(LIPPARD, *Six Years* 254)

La distancia que la abuela buscaba evidenciar entre el objeto (la catedral de Chartres, por ejemplo) y su nieto es la misma distancia que media entre el joven artista y las pinturas de Cezanne en el ejemplo de Baldessari. No sólo eso, entre los dos ejemplos también hay una distancia. Distancia que se revela en el cambio de relación con la fotografía entre el niño de finales del siglo XIX y el joven estudiante de arte de Baldessari.

Es precisamente en ese juego de distancias donde encuentro una razón de peso para la reproducción exclusiva de fotografías en blanco y negro en la revista. Aún para la reproducción de esas tres pinturas monocromas de Rodchenko en blanco y negro. Y es que, con las reproducciones en blanco y negro, la revista busca hacer explícita la distancia que separa el texto crítico de la obra. Esa distancia no se señala para renegar de un defecto de la escritura. Se hace explícita para dejar claro que esa distancia es en último grado insalvable. Y, no obstante, esa distancia insalvable debería tomarse como un punto de partida. Una perfecta reproducción en colores podía dar la ilusión de que no hay distancia. Esa, digo yo, es la razón por la que los editores tomaron la decisión de sólo ofrecer reproducciones en blanco y negro en la revista.

2.

Toda escritura sobre arte tiene que luchar con el vacío de la distancia. De las distancias, para ser más preciso: la distancia que separa la obra del texto; al artista que del que escribe (que puede llamarse crítico o crítica, historiadora o teórica); y al texto del lector —o lectora. Ese vacío de la distancia es evidente en cualquier texto, sea o no de arte. Pero a uno sobre arte habría que agregarle, a la distancia que separa la obra del texto, la que separa el texto del lector. Alguien podría objetar que estoy equiparando las dos



—BALDESSARI. *The Best Way To Do Art*. Fotografía y texto, dimensiones variables. 1971.

distancia. Como si la presencia de la obra fuera de la misma naturaleza que la presencia del texto. Yo digo que sí y que no. Que obviamente es distinta, pero que no habría que despreciar la importancia que tiene la *experiencia* de escribir dentro de la *experiencia* de la obra.

La escritura sobre arte ha estado por mucho tiempo al servicio de cierta necesidad de preservar la originalidad de la obra de arte. Y originalidad es una palabra que uso aquí en su acepción más literal. En la que originalidad es cercanía al origen. Aunque sabemos que una obra de arte no tiene un origen único, el mito de que el origen de la obra de arte es el artista sigue siendo una de las piedras angulares de todo el aparato institucional del arte. Los museos, la crítica, la historia del arte, incluso las concepciones populares de arte (para no hablar del mercado y de la industria del arte) están siempre orientadas a preservar esa originalidad, ese origen mítico. “¿Cuál fue la intención del artista?” “¿Qué quiso decir el artista?” Esas preguntas son las que casi siempre se hacen ante una obra de arte. Como si la experiencia del artista fuera el único horizonte interpretativo. Subrayo la palabra único. La exigencia sobre cualquier discurso del arte es que debe responder esas preguntas. El texto parecería tener entonces una función clara: remontar la distancia que separa el texto de la obra y en últimas al espectador de la obra. Esa es la concepción benévola —y humanista— de la crítica de arte: acercar al espectador a la obra. Pero a esa misma concepción benévola de la crítica se le achaca que nunca puede remontar por completo la distancia. Y la crítica termina siendo una tarea estéril y susceptible de ser instrumentalizada por la industria cultural.

Esta manera de ver el asunto descansa sobre la noción de que la escritura sobre arte es un acto mimético. Mimético porque si el horizonte interpretativo es preservar la originalidad de mítica de la obra, es decir la intención del artista, entonces el texto debe articular en palabras lo que el artista hizo. Las palabras deben imitar la obra. Ser una especie de traducción. Las palabras fijan y reflejan (como un espejo) lo que el artista quiso decir, su intención. El criterio de verdad sería qué tan buen espejo es. Un texto crítico, entendido así, simplemente traza los contornos de la intención y del qué-quiso-decir-el-artista. Como si la escritura fuera un sustituto, pobre, de la experiencia del arte. Y al sustituirlo renuncia a la experiencia misma de escribir. Aquí es posible señalar otra vez la obra de Baldessari. Recordar que el joven artista copiaba no solo las reproducciones —en blanco y negro— de las pinturas de Cezanne si no sus pie de foto y los texto que las acompañaban.

La escritura sobre arte, asumida como una escritura que imita, es, en parte, el resultado de la separación marcada entre el acto de escribir y el acto de leer. El que lee un escrito sobre arte está doblemente removido de la obra sobre la cuál lee. Ese texto es una sombra de una sombra. Esto es lo que está implícito en esta manera de comprender la



—CEZANNE. *La montagne Sainte-Victoire*. Oleo sobre tela, 55 x 95. 1904-1906. Colección particular, Filadelfia.

crítica. Esto, a su vez, explica por qué el crítico casi siempre se describe como alguien pasivo, desprovisto de experiencia (artista frustrado), flaco y ojeroso. Como si viviera sumergido en ese mundo de sombras. Baudelaire:

Habéis visto un Gavarni que representa a un pintor encorvado sobre su tela; detrás de él un señor, grave, seco, estirado y de corbata tiene en la mano su último folletín. «Si el arte es noble, la crítica es santa». —«¿Quién dice eso?»— «¡La crítica!» si el artista representa tan fácilmente el mejor papel es porque el crítico sin duda es un crítico como tantos. En materia de medios y procedimientos tomados de las obras mismas, el público y el artista no tienen nada que aprender. Esas cosas se aprenden en el taller, y el público no se preocupa más que del resultado.

(BAUDELAIRE, *¿Para qué la crítica?* 101)

“Sí el artista representa fácilmente el mejor papel” reclama Baudelaire con razón es porque el crítico ha escogido detenerse “en los medios y procedimientos tomados de las obras mismas”, en otras palabras su escritura sólo busca imitar, es mimética. Ese crítico que señala Baudelaire no echa mano de su propia experiencia, ni siquiera de su experiencia de escribir. De lo que el acto-de-escribir-sobre-lo-que-está-en-frente puede poner a su consideración. Lo que se oculta detrás de esto es el mito (aún vivo) de que la crítica es una labor desprovista de experiencia. Despojada de la experiencia intoxicante de la creación. Y cuando Baudelaire anuncia la necesidad de una crítica parcializada y apasionada, lo que busca en el fondo es una crítica cargada de experiencia.

Un ensayo de Agamben. En un ensayo titulado *Infancia e historia*, Giorgio Agamben señala dos cosas que son relevantes aquí. La primera: que en la época moderna hay una inversión absoluta del papel de la imaginación en el acto de conocer. “Para los antiguos —dice Agamben— la imaginación, desterrada hoy del conocimiento por ser irreal, era el medio supremo del conocimiento” (AGAMBEN, *Infancy and History* 27)¹ La imaginación no es ya “el intermediario entre los sentidos y el intelecto, permitiendo, a través de la fantasía, la unión entre la forma sensible y su inteligibilidad.” (27) Y la segunda: que ese destierro de la imaginación implica también un destierro del deseo. En otras palabras que la concepción moderna de ciencia está desprovista de deseo y de imaginación. Agamben: “En verdad, el fantasma, que es la fuente del deseo, es también —como mediador entre el hombre y el objeto— la condición para lograr atrapar ese objeto de deseo y, en última instancia, para satisfacer su deseo.” (28)² En última instan-

¹ “For antiquity, the imagination, which is now expunged from knowledge as ‘unreal’, was the supreme medium of knowledge. As the intermediary between the senses and the intellect, enabling, in phantasy, the union between the sensible form and the potential intellect.” (AGAMBEN, *Infancy and History* 27).

² “Indeed, the phantasm, which is the true source of desire (‘phantasia ea est, quae totum parit desiderium’) is also —as mediator between man and object— the condition for the attainability of the object of desire and therefore, ultimately, for desire’s satisfaction.” (AGAMBEN, *Infancy and History* 28).

cia se trata de lograr el anhelo de Duchamp de “atrapar las ideas en la mente como la vagina atrapa al pene”: el fantasma se construye escribiendo.

El acto crítico encierra dos formas de experiencia. Una es obvia. Se trata de la experiencia de estar ante la obra. La segunda entra en relación con la primera: se trata de la experiencia de escribir. Pero esta relación no tiene porque ser una relación de imitación, una relación mimética. Porque el acto de escribir, como tal permite tener otro tipo de relación con la obra. Es aquí donde esa exigencia de un lenguaje mimético se vuelve contraproducente. Eso es precisamente lo que criticaba Baudelaire, y que no es otra cosa que una escritura desprovista de imaginación y deseo para utilizar palabras de Agamben. “Un crítico como tantos” es el que no desarrolla una escritura alrededor de las obras de arte. Es decir que usa instrumentalmente el lenguaje (un tono meramente informativo es un síntoma inequívoco de ese uso instrumental del lenguaje). Esa exigencia mimética está enquistada en la idea de lo que debe ser una disciplina teórica y es una consecuencia directa del destierro de la imaginación, en el sentido profundo que le da Agamben.

Un texto crítico tiene la posibilidad de *afectar* su objeto de estudio. En ese sentido la crítica, la historia y la teoría del arte tienen una relación complicada con su objeto de estudio. Porque al contrario de una ciencia, todas esas disciplinas retornan sobre su objeto, transformándolo. Sin embargo todos los protocolos académicos, institucionales y burocráticos que rodean la escritura sobre arte hacen de cuenta que eso no es así. Y este problema, que parecería un problema meramente teórico, se expresa en el estatuto de la investigación en artes dentro de las instituciones académicas. O en la separación casi esquizofrénica entre las materias teóricas y las materias prácticas dentro de los planes de estudio de artes.

Octubre, bis. El gesto editorial de la revista; publicar únicamente fotos en blanco y negro, se puede entender como una manera de mantener abierta la distancia. De no tratar de cerrarla ilusoriamente con medios que parecieran nos acercan acriticamente al objeto. Una reproducción a colores de las tres pinturas de Rodchenko, por ejemplo. Porque esa ilusión le daría a la escritura un papel secundario. Casi irrelevante. Una especie de solución transitoria al problema de la distancia. Como si se esperara que algún día la obra pueda transmitirse por completo.

3.

Y ¿qué pasa si se entiende la escritura sobre arte como un *ejercicio*? En la cultura occidental se ha ido perdiendo paulatinamente la posibilidad del ejercicio como una manera

de aprender. Durante toda la antigüedad el ejercicio era una de las formas fundamentales de entender algo. El arte es, tal vez, el último reducto del ejercicio en la vida contemporánea. Como si la información consistiera en el único paradigma válido. Una de las consecuencias importantes de la enseñanza del arte en la universidad es que la obliga a mantener abiertas formas de aprendizaje que están basadas en ejercicios. Que en el fondo es un aprendizaje a través de la experiencia.

Una escritura sobre arte entendida como ejercicio no implica una escritura que abandone el rigor de las formas académicas establecidas. La noción de ejercicio lo que hace es agregar otra capa. Otro espesor. Esto traería consigo una reflexión necesaria sobre los medios a través de los cuales circula la crítica. Por eso mismo es tan importante la decisión editorial que he citado reiteradamente. El contenido crítico no se articula únicamente a través de palabras impresas, si no que el impreso, como tal —su diseño— tiene un contenido crítico. En este caso mantiene abierta la distancia entre la obra y el texto.

Un ejemplo (artístico). Poco antes de convertirse en artista, Vito Acconci publicaba, con Bernadette Mayer una revista de poesía que se llamaba 0-9. El título hacía referencia a una serie de dibujos de Jasper Johns que se llaman 0-9. Johns superpuso todos los números, uno encima de otro. Un proceso manual. La revista se imprimía por mimeógrafo. Acconci transcribía todos los artículos en una máquina de escribir y eso le producía cierto placer; el acto físico de sentarse y transcribir. Tanto que empezó a transcribir textos que le gustaban. Simplemente por el gusto de hacerlo. Textos de Flaubert, de sus *Diarios de viaje*. Poemas oscuros del siglo XIX. La transcripción se convirtió en ejercicio. Esto era una continuación de la manera como había empezado a escribir poesía: traduciendo doce versos de esquilmo que se extendían por 15 páginas. La “traducción” de cada verso ocupaba casi una página. Lo interesante es que hacer la revista se convierte en un ejercicio, que es a su vez un vehículo que retorna sobre la poesía.

Entendida como un ejercicio, la escritura lo que hace es hacer entender a través de la experiencia de escribir. No se trata de una escritura que informa, si no de una escritura que transforma.

Otro ejemplo (no artístico). En *El maestro ignorante* de Jacques Rancière un profesor de la época de la ilustración, Joseph Jacotot, tiene una epifanía. Todo empezó cuando debía enseñarles francés a unos estudiantes holandeses. Él no sabía holandés. Así que aprovecha la publicación de una edición bilingüe del Telemaco de François Fénelon: se la entrega a los estudiantes que deben leerla y escribir, en francés, un comentario sobre el libro y “Cuál no fue su sorpresa —escribe Rancière— al descubrir que sus alumnos, entregados a si mismos, habían realizado este difícil paso tan bien como lo habrían hecho muchos franceses.” (*Maestro ignorante* 10) Lo que llevó a Jacotot a pensar:

“No había dado a sus «alumnos» ninguna explicación sobre los primeros elementos de la lengua. No les había explicado ni la ortografía ni las conjugaciones. Ellos solos buscaron las palabras francesas que correspondían a las palabras que conocían y las justificaciones de sus desinencias. Ellos solos aprendieron cómo combinarlas para hacer, en su momento, oraciones francesas: frases cuya ortografía y gramática eran cada vez más exactas a medida que avanzaban en el libro; pero sobretodo eran frases de escritores y no de escolares. Entonces ¿eran superfluas las explicaciones del maestro? O, si no lo eran, ¿a, quiénes y para qué eran entonces útiles esas explicaciones?”

(RANCIÈRE, *Maestro ignorante* 12)

“Pero sobre todo eran frases de escritores y no de escolares” es una frase que sintetiza perfectamente la tesis con la que tiene que concluir este texto. Y es que entendida como un ejercicio que recupera el papel de la imaginación en el acto de conocer, la crítica tiene una relación analógica con el mismo proceso creativo. Su medio es el lenguaje y todas las mediaciones que tienen lugar en el lenguaje. Eso incluye los medios técnicos por los cuales el lenguaje fluye. Uno podría decir, por lo tanto que la crítica es un acto productivo. Es decir transformador de la realidad.

“En el acto de la palabra el hombre —dice Rancière— no transmite su conocimiento sino que poetiza, traduce, e invita a otros a hacer lo mismo. Comunica como artesano: manipulando las palabras como herramientas. El hombre comunica con el hombre por obra de sus manos así como por las de las palabras de su discurso: —citando a Jacotot— «Cuando el hombre actúa sobre la materia, las aventuras de ese cuerpo se convierten en la historia de las aventuras de su espíritu» [...] Comunica poetizando: como un ser que cree que su pensamiento es comunicable, su emoción susceptible de ser compartida. [...] Es necesario que el artesano hable de sus obras para emanciparse; es necesario que el alumno hable del arte que quiere aprender. —En palabras de Jacotot— «Hablar de las obras de los hombres es el medio de conocer el arte humano.»

(RANCIÈRE, *Maestro ignorante* 87-88)

Referencias

- Giorgio AGAMBEN. "Infancy and History: An Essay on the Destruction of Experience". *Infancy and History: On the Destruction of Experience*. Trad. Liz Heron. Londres: Verso, 2007. 13-72.
- Charles BAUDELAIRE. "¿Para qué la crítica?". *Salones y otros escritos sobre arte*. Trad. Carmen Santos. 2a ed. Madrid: Visor, 1999.
- María GOUGH. "Tarabukin, Spengler, and the Art of Production". *October*. 93 (2000): 79-108
- Lucy LIPPARD. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- Marcel PROUST. *Por el camino de Swann*. Trad. Pedro Salinas. 1a ed. revisada. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Jacques RANCIÈRE. *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Trad. Núria Estrach. Barcelona: Laertes, 2003.

v. 1.02

Si encuentra algún error, por favor mande un mensaje, indicando la versión y el número de página a:

bernardo@fabricaciones.org

Utilice el espacio en el margen derecho para hacer anotaciones.

Creative Commons License Deed



Reconocimiento/
No comercial/
Compartir
bajo la misma
licencia/
2.5/Colombia

Para mayor información consulte
<http://creativecommons.org>